Document généré le 24 avr. 2024 19:47

Liberté

LIBERTÉ
ART & POLITIQUE

Le cycle Cremaster
Sous le signe de l'hybride

René Viau

Volume 47, numéro 2 (268), mai 2005

URI : https://id.erudit.org/iderudit/32878ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (imprimé)
1923-0915 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Viau, R. (2005). Le cycle Cremaster : sous le signe de l'hybride. *Liberté*, *47*(2), 145–148.

Tous droits réservés © Collectif Liberté, 2005

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

Le *cycle Cremaster :* *sous le signe de l'hybride*

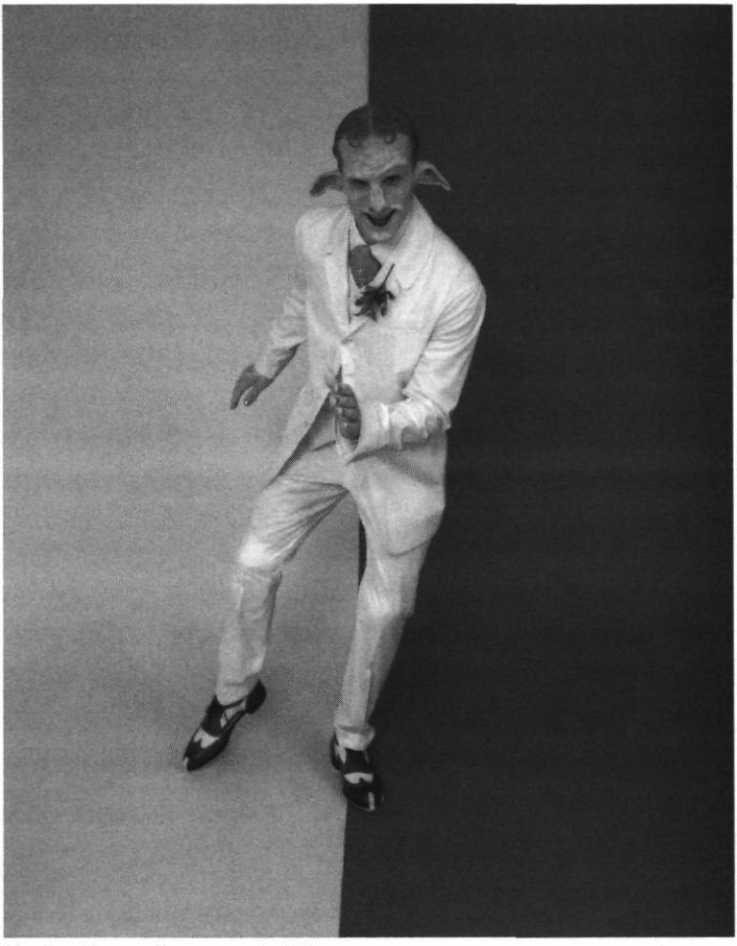
René Viau

Matthew Barney, ***The Cremaster Cycle***, Musée d'art contemporain de Montréal, 20 au 28 novembre 2004.

Superproduction comme l'art contemporain en a rarement forgée, *Cremaster Cycle* du New Yorkais Matthew Barney (né en 1967) est hanté par les notions d'hybride et de métamorphose. Cinq longs métrages s'allient à des photographies, des dessins, des installations et des sculptures en un ensemble à grand déploiement qui se définit comme un cycle. Se faufilant entre cinéma, performance et sculpture, *Cremaster* relèverait pour les plus enthousiastes du *Gesamtkunswerk*, l'œuvre d'art totale. Ses détracteurs l'associent, par sa propension au spectaculaire, à une sorte de Disneyland — ou de Barneyland — où la notion de kitsch et les accents grand guignol et pompiers ne sont pas absents.

Cremaster Cycle a été présenté la première fois au Museum Ludwig de Cologne en 2002 et, l'année suivante, au Musée d'art moderne de la ville de Paris et au Guggenheim Museum de New York. À Cologne et à New York, les objets, les sculptures, les dessins, les photographies et les éléments de décors des productions accompagnaient la présentation des films projetés à Paris dans une salle indépendante, tandis que des écrans vidéo en relayaient la diffusion au sein du parcours. Fin novembre 2004, le Musée d'art contemporain de Montréal présentait les seuls films du *Cremaster Cycle* entièrement conçus, écrits et réalisés par Matthew Barney, qui y interprète plusieurs rôles.

Si le fait de présenter uniquement les films ne « dénature » en rien l'œuvre de Barney, et ce, en autant qu'un tel mot ait ici un sens, les seules projections réduisent malgré tout considérablement sa portée. En fait, la mise en forme de cette trajectoire muséologique est bâtie sur des éléments qui se rassemblent en



© 1994 Matthew Barney – Photo de Michael James O'Brien, gracieuseté de Barbara Gladstone

Matthew Barney, **Cremaster 4**, 1994

une constellation dont les foyers seraient les cinq films. On peut à la rigueur se dispenser des éléments exposés pour « lire » *Cremaster*. Il serait cependant impossible d'en saisir quoi que soit sans voir les films. Décors, photographies, installations et sculptures participent de la sorte à ce mode d'appréhension dou-

ble comme s'ils étaient, en terme plastique, une « traduction » des films.

L'imaginaire de Barney puise à tous vents : mythologies, imagerie sportive *all American*, fétichisme médical, opéra. Ses films réactivent des genres hollywoodiens tels le policier et la comédie musicale. S'y mêlent biologie et psychanalyse. De films en sculptures, *Cremaster 1* nous conduit dans les étendues salées de l'Utah. Tandis que, dans les salles, plastique, faux marbre et alvéoles de cire ensevelissent l'habitacle d'une vieille Mustang, à l'écran, *Cremaster 2* illustre la vie des abeilles et la chronique de David Gilmore racontée par l'écrivain Norman Mailer dans *Le chant du bourreau*. Mormon, ce petit-fils supposé du magicien Houdini, joué ici par Mailer, fut condamné à mort en 1977 pour meurtre. *Cremaster 3* nous fait notamment assister à un *demolition derby* de voitures dans le cadre 1920 du Chrysler Building. Schémas freudiens. Allusions à la franc-maçonnerie. Éviscération. Course de chevaux. La fantasmagorie onirique, souvent crue, avec laquelle s'enchaînent les images, laisse pantois. Dans *Cremaster 4*, la caméra rampe le long d'orifices souterrains pour se propulser sur les pistes de course de moto de l'Île de Man. L'ambiance néomythologique de *Cremaster 5* débute avec Ursula Andress en cantatrice d'opéra. Après une débauche d'arias aux bains Gellért de Budapest, ville natale d'Houdini, le cycle se clôt, sur le pont traversant le Danube, par une acmé suggérant une conclusion en suspens. Au-delà du tissu linéaire qui compose sa trame, *Cremaster Cycle*, on l'a deviné, s'oppose à toute lecture univoque.

Sous la forme de blocs, de mousse, de fluides organiques, le blanc irrigue *Cremaster*. Purée gluante aux connotations sexuelles évidentes, neige cristallisée, cette omniprésence lactescente se fait opaline ou crayeuse. Rubans et cordons s'y nouent comme autant d'artères, de vaisseaux, de conduits, de boyaux. S'écoulent salive, déglutitions, sécrétions, fils séminaux. À ce magma s'associent formes gonadiques et ovoïdes, matrices gélatineuses, cellules

multipliées. Les matériaux des sculptures — résine argentée ou ivoirine, silicone, plexiglas lustré, latex, marbre synthétique couvert de lubrifiant et de vaseline — renvoient à ces flux. Pas étonnant que *Cremaster* tire son nom du muscle qui contracte les testicules et protège la formation des spermatozoïdes !

À Cologne et à Paris, la première salle mettait en jeu une sculpture posée sur une table en marbre blanc tendue de vélum également blanc. Bien visible, l'écran d'un vidéo, entre Leni Riefenstahl et Busby Berkeley, montrait danseuses et *chorus girls* dessinant sur un terrain de sport des diagrammes géants. Des starlettes blondes y promenaient à fil tendu deux dirigeables Goodyear ovoïdes. Plan suivant, les mêmes starlettes gardaient en vestales une sculpture posée sur la table couverte aussi de raisins, celle-là même qui était dans la salle. L'une d'elle composait maintenant sous les plis de la nappe les figures reproduites selon un enchaînement mystérieux par les danseuses du stade. L'actrice blonde traçait avec des raisins une forme explicitement sexuelle mais à la fois masculine et féminine. Pour Barney, il s'agit de cet état qui suit la conception avant que les organes génitaux ne se forment. S'ajoute de la sorte une ambiguïté fondamentale, celle de l'indétermination sexuelle première des embryons. Ce pictogramme indiquait que *Cremaster*, entièrement centré sur son propre langage, obéit à un « genre » qui lui est propre.

Tandis que l'androgynie est l'un des leitmotivs du cycle, *Cremaster*, avec ses croisements, est traversé par la figure du mutant et peuplé d'êtres faunesques entre l'homme et l'animal, de personnages à la fois masculins et féminins. Cabalistique, la narration superpose des rapports récurrents qui se télescopent, se transforment en se développant. Cette structure en miroir accumule de façon débridée images, symboles et digressions. Oscillant entre polyphonie démesurée et hermétisme autoréférentiel *Cremaster* ne peut que dérouter et déconcerter.